

Terezinha Nóbrega Petrucia da, Larissa Kelly de O. M. Tibúrcio
A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educação
Educação e Pesquisa, vol. 30, núm. 3, set.-dez., 2004, pp. 461-468,
Universidade de São Paulo
Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29830306>

Educação e Pesquisa
revista da faculdade de educação da usp

Educação e Pesquisa,
ISSN (Versão impressa): 1517-9702
revedu@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

Como citar este artigo

Fascículo completo

Mais informações do artigo

Site da revista

www.redalyc.org

Projeto acadêmico não lucrativo, desenvolvido pela iniciativa Acesso Aberto

A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educação

Terezinha Petrucia da Nóbrega
Larissa Kelly de O. M. Tibúrcio

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo

Neste artigo pretende-se refletir, apoiado em alguns ensaios de Merleau-Ponty e com base na fenomenologia, acerca do corpo e das narrativas e saberes que nele se anunciam na dança butô – modalidade que combina dança e teatro, criada no Japão na década de 1950. De modo geral, o corpo foi compreendido como elemento acessório no processo educativo, e essa compreensão ainda é predominante no contexto atual. Nossa reflexão tenta apontar outros caminhos de entendimento do corpo na educação, a partir de uma atitude que busca superar o instrumentalismo e ampliar as referências educativas, ao considerar a fenomenologia do corpo, e sua relação com o conhecimento sensível, como aquela capaz de amplificar a textura corpórea dos processos de conhecimento. Considerando a experiência do corpo na dança butô, apresentamos indicadores para pensar a educação, relacionados à experiência estética. Dentre eles destacamos: a plasticidade do corpo, a sua produção incessante de ressignificações, a sua abertura à inovação, a sua condição mutante, a sua ruptura com a mecanização gestual, a sua não dissociação entre homem e mundo, pensamento e sentimento. Todos esses aspectos que reúnem o saber recursivo, integrativo e criativo do corpo, são indicadores para pensarmos na educação, por tratar-se de uma nova possibilidade de leitura do real, a partir da linguagem do gesto, em que dialogam saberes e práticas inscritos na experiência corporal.

Palavras-chave:

Dança Butô – Corpo – Epistemologia – Educação.

Correspondência:
Larissa Kelly de O. M. Tibúrcio
R. Estefânia Dias de Melo, 11
59066-420 - Natal - RN
e-mail: lari@natal.digi.com.br

The body experience in the Butoh dance: pointers to reflect on education

Terezinha Petrucia da Nóbrega

Larissa Kelly de O. M. Tibúrcio

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Abstract

Butoh has emerged as one of the genres in evidence within the contemporary scenario of Japanese dance-theatre aesthetics. The present text intends to reflect upon the body in the Butoh dance, the narratives and knowledges that it reveals, drawing from some of Merleau-Ponty writings and based on the phenomenological stance. Considering this aesthetic scenario, we approach the issue of rationality and its unfolding in education. Generally speaking, the body has been understood as an accessory in the educational process, and such conception is still predominant. Our reflection attempts to point to other ways of understanding the body in education, starting from an attitude that seeks to overcome instrumentalism and to expand educational references by considering the phenomenology of the body and its relation to sensitive knowledge as capable of amplifying the corporeal texture of the knowledge processes. Considering the body experience in the Butoh dance, we present pointers to reflect on education related to the aesthetic experience. Among them we highlight: the plasticity of the body, its incessant production of resignifications, its openness to innovation, its mutant condition, its rupture with gestural mechanization, its avoidance of the man-world and thought-feeling fragmentations, all those aspects that bring together the recursive, integrative and creative knowledge of the body are indicators to help us think on education, because their represent new possibilities for reading the real starting from the language of the gesture, effecting dialogues between knowledges and practices in the corporeal experience.

Keywords

Butoh dance – Body – Epistemology – Education.

Contact:

Larissa Kelly de O. M. Tibúrcio

R. Estefânia Dias de Melo, 11

59066-420 - Natal - RN

e-mail: lari@natal.digi.com.br

O butô é um dos gêneros da dança-teatro em evidência no cenário da estética contemporânea. Nasceu no ambiente da vanguarda japonesa, em fins da década de 1950, num contexto sociocultural marcado pela repressão e agressão ocidentais. Seus espetáculos abordam temas como o nascimento, a morte, o inconsciente, a sexualidade, o grotesco. Pretende-se neste artigo refletir acerca do corpo na dança butô, sobre as narrativas e saberes que se anunciam nele, e discutir a questão da racionalidade que permeia essa dança. Num segundo momento, será feita a articulação desses saberes do corpo com os saberes da educação.

O corpo aqui se destaca como condição ontológica e epistemológica de o homem ser e estar no mundo. O corpo é afirmação da existência do ser. É como corpos, como sujeitos encarnados que nos atamos ao mundo, que nele vivemos, que nele nos situamos, que conhecemos. É como corpos que nos movemos no mundo e que lhe atribuímos sentidos. Essa projeção do corpo no mundo é de natureza sensível, dá-se por uma mobilização que, de uma só vez, num só instante, coloca-nos em aderência com o objeto.

Esse corpo que conhece e que é condição de existência não cria hierarquias entre o pensar e o sentir, não os dicotomiza portanto. É essa a noção de corporeidade que permeia várias das obras de Merleau-Ponty (1980; 1992; 1994), segundo a qual se configura a tese do corpo fenomenológico e se estabelece um trânsito entre sujeito e objeto, natureza e cultura, irrefletido e refletido.

A fenomenologia trata do estudo das essências, mas de uma essência recolocada na existência. Nessa direção, não há um sujeito absoluto que conheça a realidade, nem há as coisas em si mesmas, a realidade verdadeira. O que há é um sujeito encarnado que está no mundo, que o visa e a ele se dirige, e o esforço da filosofia seria romper a nossa familiaridade com esse mundo para reaprender a vê-

lo no seu estado nascente. Um mundo que existe anteriormente à nossa reflexão, como presença inalienável e inesgotável. (Merleau-Ponty, 1994)

Partindo dessa proposição de que somos corpos, e é essa a nossa forma de ser e de nos relacionarmos no mundo, propomos uma incursão por esses contornos fluidos que se desenham no espaço e tempo dos corpos na dança butô e que configuram elementos epistemológicos, éticos e estéticos para pensarmos sobre o conhecimento sensível que se inscreve no corpo.

Adentrar esses contornos, que se revelam na gestualidade dessa dança, é considerar o saber integrativo que é próprio do corpo, o seu saber não fragmentado, que imbrica a parte no todo, a razão na emoção, a natureza na cultura. É considerar, também, que o corpo nessa dança revela uma beleza que rompe com a mecanização gestual, isso porque há uma experiência de indivisibilidade entre a percepção e o pensamento. Tal fenômeno é compreensível por meio da ontologia do ser selvagem, proposta por Merleau-Ponty, além de ser expressa comumente por meio da obra de arte.

Ao refletir sobre a obra de arte e a filosofia, Marilena Chauí (2002) discute a questão da criação como possibilidade de desfazer as amarras da tradição. Apoiando-se nas notas de trabalho de *O visível e o invisível*, a filósofa retoma a idéia de diálogo entre esses saberes, filosófico e artístico, pois tanto o trabalho do artista quanto o do filósofo exigem criação. Não se trata da repetição em si, mas

se esses trabalhos são criadores é justamente porque tateiam em redor de uma intenção de exprimir alguma coisa para a qual não possuem modelo que lhes garanta o acesso ao Ser, pois é sua ação que abre a via de acesso para o contato pelo qual pode haver experiência do Ser. (Chauí, 2002, p. 152)

É o espírito selvagem, o espírito da práxis que amarra num tecido único experiência,

criação, origem e Ser: “O Espírito Selvagem é atividade nascida de uma força — ‘eu quero’, ‘eu posso’ e de uma carência ou lacuna que exigem preenchimento significativo” (Chauí, 2002, p. 153). Nesse movimento, o trabalho do artista e o trabalho do filósofo podem ser realizados, numa não divisão entre sujeito e objeto, percepção e pensamento, como Ser Bruto:

Desatando os liames costumeiros entre as coisas, o Ser Bruto abre acesso a uma relação originária entre elas como diferenças qualitativas que se exibem e se interpretam a si mesmas enquanto família de cores, das texturas, dos sons, dos odores que reenviam à substancialidade impalpável do que as faz vir a ser. (Chauí, 2002, p. 154)

Essa comunicação entre o Espírito Selvagem e Ser Bruto constitui a natureza, a carne do nosso corpo, não se resumindo à mecanização dos músculos, gestos, movimentos. Esse enlace entre obra de arte e filosofia selvagem pode permitir ampliar os espaços de comunicação da experiência do corpo, da experiência estética no campo da educação, ao abrir espaço para que o corpo possa ser experienciado, não se fixando em formas preestabelecidas ou em um padrão de temporalidade. A beleza na dança pode então se revelar nessa dimensão sensível do corpo, que é ao mesmo tempo ética e estética e que é capaz de religar o homem ao mundo da cultura e ao Ser Selvagem, Ser Bruto, ser da indivisão e da práxis.

A dimensão sensível do corpo não se opõe à razão, mas opera por uma lógica presencial, dialógica, que une saberes, práticas, atitudes, valores, modos de ser, de fazer e de viver, articulando as antinomias. É uma razão que admite as incertezas e as contradições. É uma razão aberta, que abarca estratégias diversas de reflexão da realidade, como o pensamento mítico e a arte, por exemplo. É uma razão que rompe com a racionalização, que opera pela disjunção e especialização fechada e que ainda se insere em grande parte na cultura científica e

técnica, pautando-se na disciplinarização do conhecimento, traduzindo uma forma de pensar unidimensional que não considera as relações entre o todo e as partes, reduzindo-as e simplificando-as dentro uma única perspectiva. Esse tipo de pensar está infiltrado de forma considerável no campo da educação, ensinando-nos a “separar, compartimentar, isolar, e não a unir os conhecimentos” (Morin, 2000, p. 42).

É, pois, essa racionalidade aberta que move o corpo na dança *butô* e se funda em itinerários mítico-imaginários, restaurando o sentimento de religação do humano e sua condição corpórea, de religação dos saberes, de religação entre o homem e o cosmos. Tal sentimento é importante para pensarmos em uma educação que, seja como campo produtor de saberes e de aprendizado da cultura, seja como campo de aprendizagem das relações de convivência entre os sujeitos e de posicionamentos diante do mundo, possa ressignificar a cultura e fazer rever os valores e as relações sociais estabelecidas. E faça também com que o elo entre o ser humano, seu corpo, o corpo do outro e os processos de conhecimento se concretizem.

Pensar numa educação nessa perspectiva é incorporar aos saberes educativos um tipo de conhecimento mais integrativo, que dialoga com a ciência, com a arte e com o mito, acolhendo dessa maneira o belo, o criativo e o inusitado, que estão presentes na dança *butô*.

Experiência do corpo na dança *butô*

O *butô* questiona o corpo como um instrumento e o afirma como um processo, como condição de existência de um corpo em crise, que tenta dissolver constantemente as sedimentações que nele estão acumuladas. A matéria-prima do *butô* é a incompletude e a precariedade humanas. Aqui, os códigos tradicionais são desconstruídos, e a gestualidade dos dançarinos revela corpos que dançam num espaço e tempo de contornos não nítidos, marcados pela inserção de descontinuidades dos movimentos.

Esse conteúdo crítico da dança *butô* se deve a uma atitude em face das mudanças que se processaram no Japão após a Segunda Guerra Mundial:

O *butoh*¹ surgiu de uma crise de identidade que marcou o Japão de pós-guerra. Numa época atormentada entre a obsessão pelo progresso – como uma revanche em relação à desfeita da guerra – e a vontade de voltar ao nostálgico Japão de antes da invasão ocidental, o *butoh* vai agitar a apatia reinante nos meios artísticos e marcar os pontos de reflexão sobre a vida e a identidade do corpo cultural. O ideograma “bu” evoca as danças xamânicas, as *miko* da Antigüidade, realizadas pelas sacerdotisas que rodopiavam para provocar chuva. Ou as *tamafuri*, movimentos vibratórios dos corpos dos xamãs em transe. (...) O caractere “toh” simboliza o fato de pisar a terra, uma ação que consiste em chamar para si as forças dos espíritos da terra ou ainda a vontade de sacudir, acordar ou abalar o mundo. (Baiocchi, 1995, p. 11-12)

O corpo na dança *butô* é carne, não é matéria, nem espírito, operando por uma tentativa de pensar sem pensamento, fazendo falar o instinto e o desejo, conjugando a alma e o corpo, ligando-os, fundindo-os de uma maneira indissociada (Lins, 2002). A sua lógica é a de um corpo que fala sem subterfúgios, refazendo-se como uma experimentação rigorosa, ativando as suas ações inteligentes. Uma carne em revolta, às avessas, que busca perverter os padrões de um corpo domesticado. A dança realizada por esse corpo começa no coração. Um coração que em japonês é pensante.

O *butô* trilha um caminho que tenta romper com o enfrentamento de si e se entrega à força do corpo próprio. É uma busca pelo reencontro com um corpo perdido, um corpo que deseja ser ele mesmo, não mais rejeitado e saqueado, como diz Kayo Mikami (2003), dançarina de *butô* e discípula de Hijikata, um dos criadores dessa dança.

O próprio Hijikata se referiu a esse encontro com o corpo. Nas suas palavras:

Não estou em busca da superficialidade entre as pessoas. Prefiro ir fundo dentro da pessoa, me perder no seu corpo e assim encontrar com seu corpo e sua alma. Eu poderia, por exemplo, desmascará-lo dizendo-lhes: seus olhos são terríveis, você que sempre viveu assim como todo mundo, e isso é porque você esteve sempre tão alienado da sua carne e do seu sangue. (Apud Greiner, 1998, p. 88)

Assim como o mito, a dança *butô* se inspira em imagens arquetípicas que nos ligam ao sagrado, ao cosmos, que nos ligam a nossa origem, ao útero da Terra, da mãe. Kazuo Ohno, um dos expoentes mais expressivos do *butô*, ressalta essa ligação do *butô* com o útero do universo. Ele diz que o lugar do *butô*, da sua dança, é na barriga da mãe (Luisi; Bogéa, 2002).

Da mesma maneira que o mito, a dança *butô* nos remete a um tempo que não segue uma cronologia linear de um antes distante, de um agora imediato e de um depois que se distende para o amanhã, isolando passado, presente e futuro. Ela assume que carregamos o que nos antecede, carregamos a nossa ancestralidade ao nosso redor e guardamos os mortos em nosso corpo. Os gestos ancestrais estão em nós, estão gravados em nosso corpo e necessitam ser apenas reconhecidos e explorados (Baiocchi, 1995).

O corpo na dança *butô* é ambíguo e revela o obscuro e o luminoso na nossa natureza. É um corpo mutante, que se metamorfoseia. É um corpo que é sendo, que é em processo, que respira com a vida-morte do mundo. É um corpo que admite a sobreposição da vida e da morte, do nascimento e do envelhecimento, admite uma contingência caótica, a possibilidade de criação incessante de novos mapeamentos, a possibilidade de mudar a condição de existên-

¹ Nesta citação respeitamos a grafia usada pelo autor, diferente da que adotamos para este artigo, a forma *butô*, já dicionarizada (*Dicionário Aurélio Eletrônico. Século 2001*, 1999).

cia desse corpo, sempre aberto, inacabado.

Seus gestos trazem também a dor do corpo morto, tema central quando nos referimos ao *butô* e que conduz à inovação de cada instante, a uma condição de vida que se refaz e se afirma na morte. Nesse sentido a morte é necessária e fundamental para que a vida possa florescer, para que possamos renascer.

Akaji Maro, criador da primeira companhia de dança *butô*, assim se refere ao corpo morto: “Primeiro, você precisa matar seu corpo para construir um corpo como uma ficção maior. E você poderá ser livre naquele momento” (Greiner, 1998, p. 22). O corpo morto é capaz de desvendar outras possibilidades para o corpo que dança, gerando novos tipos de organização. Degradar o corpo para experimentar outras formas. Tentar esvaziá-lo e libertá-lo dos automatismos que nele se sedimentam, torna-se dessa forma uma busca constante desse corpo, quando nos referimos à dança *butô*.

Todo o período de experimentação, que fez o próprio Hijikata e os dançarinos que com ele trabalharam, ultrapassar seus limites, tinha como objetivo testar a possibilidade de ir além. Além dos registros habituais da consciência. O corpo morto parecia capaz de abrigar novos começos. Fazer renascer o corpo, a irmã morta. Viver outras vidas. Carregá-las o tempo todo no corpo (Greiner, 1998, p. 92).

A dança *butô* revela um corpo que pode “ver com a pele, respirar com o ventre” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 11). Nesse sentido, o interior do corpo permanece vedado ao órgão da visão, aberto por uma faculdade do “sentir”, de um território incomum, de estados singulares de percepção.

Os olhos na dança *butô* podem ser um exemplo bastante interessante para pensarmos nessa possibilidade de deslocamento e amplificação de um corpo que se refaz o tempo todo, descolonizando-se e recolonizando-se em fluxos contínuos de intensidade, numa criação sempre móvel. Kazuo Ohno interroga-se sobre o que são os olhos para o corpo e afirma que eles não

estão apenas olhando o mundo exterior, mas sim o próprio corpo. São olhos que “sabem olhar através do corpo” (Luisi; Bogéa, 2002, p. 33). O olho, portanto, no *butô*, não só está no rosto, mas pode estar no centro da cabeça, no meio do pé, nas costas ou na sola dos pés.

Para Merleau-Ponty (1980, p. 91), o olho é “aquilo que foi comovido por um certo impacto do mundo, e que o restitui ao visível pelos traços da mão”. Os limites de uma disjunção entre o visível e o vidente, o sensível e o sentiente, um sujeito e um objeto aqui se diluem, pois há uma aderência que os liga, que os afirma no seu entrecruzamento, na recursividade de um corpo que se entrelaça no mundo e é por ele entrelaçado, na reversibilidade dos seus sentidos que se comunicam, o tangível e o visível.

A noção de reversibilidade é discutida em várias das obras de Merleau-Ponty (1980; 1992; 1994). Refere-se à comunicação que reúne o sensível e o visível e que os integra, reduplicando um sobre o outro no corpo. Dessa maneira, quando toco algo, sou ao mesmo tempo tocado por ele; quando vejo algo, sou também visto por ele. E não há que se separar o tangível do visível, pois podemos dizer que as mãos, ao tocarem algo, visualizam um possível, e os olhos só conseguem vislumbrar alguma coisa envolvendo-a num duplo enlace que a perscruta e apalpa numa única ação. Nesse sentido, “não traduzo os dados do tocar para a linguagem da visão ou inversamente; não reúno as partes de meu corpo uma a uma; essa tradução e essa reunião estão feitas de uma vez por todas em mim: elas são meu próprio corpo” (Merleau-Ponty 1994, p. 207).

É dessa maneira que compreendemos o corpo na dança *butô*, um corpo que se vê vendo, um corpo que não demarca linhas divisórias entre os sentidos e a inteligência, entre a visão e o tato, entre a cabeça e os pés, entre uma interioridade e uma exterioridade, integrando um saber sensível que comporta uma infinidade de sentidos, possíveis de serem reformulados a cada acontecimento, inclusive na Educação.

Experiência do corpo e educação

É possível encontrar várias referências à experiência do corpo na educação. A cultura do corpo faz parte do ideário da Escola Nova, por exemplo, sendo “assegurada pela ginástica natural e pelas viagens a pé ou de bicicleta, e acampamentos e tendas” (Manacorda, 1999, p. 311). Esse discurso do corpo, fundado na instrumentalidade, na disciplina e na aprendizagem da civilidade encontrou solo fértil e foi construído no interior das diferentes disciplinas escolares, referendadas pelo ideário das pedagogias ativas.

De modo geral, essa compreensão do corpo como elemento acessório no processo educativo ainda é predominante, ao considerarmos que a perspectiva moderna empenhou-se em demonstrar os poderes da razão em conhecer o mundo e excluiu os saberes do corpo, tidos como demasiado imprecisos para garantir o conhecimento da verdade universal (Nóbrega, 1999).

Nossa reflexão tenta apontar outros caminhos de compreensão do corpo na educação, por meio de uma atitude que busca superar o instrumentalismo e ampliar as referências educativas, ao considerar a fenomenologia do corpo e sua relação com o conhecimento sensível, como aquela capaz de amplificar a textura corpórea dos processos de conhecimento.

Ao comportar esse saber sensível, que permite a comunicação entre os sentidos e o entrelaçamento do sujeito e do mundo, que permite, ao mesmo tempo, a criação ininterrupta de novas possibilidades de se organizar, o corpo oferece indicadores para pensar em uma educação que ressalte a visão não dicotomizada do humano. Um humano que aprende e ensina criando, um humano que tem seus canais de comunicação sensoriais sempre à disposição para estabelecer relações de troca e produzir significados para o seu viver.

A experiência do corpo na dança *butô*, por não reduzir o corpo à condição de objeto, instrumento didático para a composição da obra coreográfica, revela o ser da indivisão entre per-

cepção e pensamento, sensorialidade e conhecimento. Indivisão essa extremamente relevante para redimensionarmos os cenários de aprendizagem na educação, retomando a experiência do corpo como significativa para a leitura do mundo.

Considerações finais

O corpo na dança *butô* busca novos acordos, busca romper com a estabilidade, com a fixação em um espaço-tempo. Seu estado é de passagem, atualizando potencialidades invisíveis. É um corpo mítico, poético, que integra esse movimento paradoxal da morte-vida, criando, dessa maneira, conexões fluidas de espaços para a afirmação da vida. É um corpo livre, que não se prende a territórios fixos e integra o novo como condição de existência.

Considerando a experiência do corpo na dança *butô*, apresentamos indicadores para pensar a educação, relacionados à experiência estética. A plasticidade desse corpo enquanto experiência estética, a sua produção incessante de ressignificações, a sua abertura à inovação, a sua condição mutante, a sua ruptura com a mecanização gestual, a sua não fragmentação homem-mundo, pensamento-sentimento, todos esses aspectos que reúnem o saber recursivo, integrativo e criativo desse corpo, são alguns dos elementos, que configuram esses indicadores para refletir acerca da educação, por tratar-se de uma nova possibilidade de leitura do real, a partir da linguagem do gesto inscrita no corpo.

Para a educação apresenta-se a tarefa de proceder a um reexame e reinvestimento dos modelos existentes, como condição para se criar novos meios de expressão. Nessa trajetória, compreendemos o estético como possibilidade de despertar e reconvocar o nosso poder de expressar para além das coisas já ditas ou já vistas, redimensionando as perspectivas objetivistas do conhecimento, retomando a experiência do corpo.

Nessa direção, a reflexão de Merleau-Ponty continua desafiadora, ao convidar a uma atitude concreta de convivência poética com o corpo, através do *logos* estético e da redescoberta

do sensível; ao convidar a uma abertura ao mundo e às configurações desenhadas pelo gesto. Ao convidar, pela reversibilidade dos sentidos, ao enlace com a cor, forma, sonoridade, olhares e imagens do mundo e dos outros corpos, percebendo a profundidade do encontro e dos acontecimentos. Ao convidar a tomar parte na história e na cultura por meio da experiência do corpo.

Acolher essa experiência estética do corpo na educação pode favorecer uma reflexão sobre o próprio ato de conhecer como um pro-

cesso contínuo e inconcluso, que não se fecha em sínteses acabadas, pois sendo um fenômeno corpóreo está sempre sendo feito além de descerrar uma pluralidade de perspectivas de compreensão do mundo. Pode também fazer ver a experiência do vivido sob outros prismas. Prismas que vão ao encontro do belo, aguçando e ampliando os nossos sentidos e nos auxiliando a criar novas paisagens cognitivas, que promovam relações dialógicas entre os saberes, entre natureza e cultura, entre indivíduo e sociedade.

Referências bibliográficas

BAIOCCHI, M. **Butoh**: dança veredas d'alma. São Paulo: Palas Athena, 1995.

CHAUÍ, M. **Experiência de pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3.

GREINER, C. **Butô**: pensamento em evolução. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

LINS, D. A metafísica da carne. In: LINS, D.; GADELHA, S. (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze**: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002, p. 67-80.

LUISI, E.; BÓGÉA, I. **Kazuo Ohno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MANACORDA, M. A. **História da educação**: da antiguidade aos nossos dias. 7. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, M. **Textos escolhidos**. Seleção, tradução e notas de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os pensadores)

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

MIKAMI, K. Um olhar para o corpo: a universalidade do butô, hoje e amanhã. **Vestígios do butô: homenagem a Takao Kusuno**, São Paulo, p. 17-19, 2003.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez/ Brasília: UNESCO, 2000.

NÓBREGA, T. P. **Para uma teoria da corporeidade**: um diálogo com Merleau-Ponty e o pensamento complexo. 1999. Tese (Doutorado em Educação)- UNIMEP, Piracicaba, 1999.

Recebido em: 08.03.04

Modificado em: 19.05.04

Aprovado em: 25.08.04

Terezinha Petrucia da Nóbrega é doutora em Educação pela Unimep (Piracicaba). Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN. Professora do Departamento de Educação Física da UFRN. Membro do Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura de Movimento. E-mail: pnobrega@ufrnet.br.

Larissa Kelly de Oliveira M. Tibúrcio é mestre em Educação pela Unimep (Piracicaba). Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN. Professora do Departamento de Educação Física da UFRN. Membro do Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura de Movimento.